Quêtes littéraires n° 5, 2015

Injazette Bouraoui Mabrouk Université de Monastir

La poésie silencieuse d'Henri Michaux à René Magritte ou quand le poème se substitue en tableau

Je peins comme j'écris.
(Michaux, 2001 : 1026)

L'écriture de Michaux ne peut pas être séparée de sa peinture, ensemble elles créent un rapport interactif et sont ainsi complémentaires. Il ne s'agit pas de deux activités en mouvement binaire comme deux genres, mais un genre unique en mouvement complexe qui englobe une esthétique propre à Michaux. Certains critiques parlent de « poégraphie » où 'écriture – peinture' ne signifie pas « une figure du poème + du dessin, œuvre mélangée, mais plutôt poème figuré par / avec des dessins ou peinture figurée par / avec le langage » (Chang-Kyum, 2007 : 81).

L'image chez Michaux et chez certains peintres contemporains ne doit pas être considérée comme un hors-langage, elle s'inscrit dans une nouvelle tendance (début du XXème siècle) en rapport avec la poétique et l'éthique. Cette peinture nous permet de déceler un nouveau rapport entre l'art et la littérature. Les théories sémiotiques basées sur le structuralisme mettent en parallèle l'image et le signe. Le côté visuel optique arrange un rapport entre le concept de l'image et du signe, peinture et image ont ainsi les vecteurs communs. Pour Gérard Dessons « la peinture est une poésie silencieuse » ainsi, « faire parler la peinture, lui rendre sa voix, c'est la mission dont se sont investies les théories du langage, de la rhétorique du discours à la linguistique de l'énonciation, avec l'idée implicite que la vérité en peinture est la vérité du langage » (Dessons, 1997 : 221).

La poésie devient ainsi une nouvelle catégorie de signifiance qui serait négation du langage et de la signifiance conventionnelle et représentative. Il s'avère ainsi que

Dr Injazette Bouraoui Mabrouk – assistante à l'Institut Supérieur des Humanités de Regiche, université de Monastir. Adresse pour correspondance : Rue sidi Abdallah La Chebba 5170 Mahdia ; e-mail : injazettebouraoui@gmail.com.

la peinture et la littérature s'inscrivent ensemble dans un cadre de création commun dans leur rapport à la représentation. Merleau-Ponty souligne ce partage entre poésie et peinture : « la peinture moderne, comme en général la pensée moderne, nous oblige absolument à comprendre ce que c'est qu'une vérité qui ne ressemble pas aux choses, qui soit sans modèle extérieur, sans instruments d'expression prédestinés » (Merleau-Ponty, 1960 : 92).

L'image chez Michaux s'inscrit dans une esthétique particulière en rapport étroit avec le signe. Elle rejoint le projet de l'écriture qui s'organise autour du corps et conteste de ce fait un imaginaire préconstruit. Michaux affirme cette idée clairement dans « Émergences-résurgences » et écrit : « J'ai peint afin de rendre le monde "plus marquant", tout en refusant le "réalisme" des conduites, et des idées » (Michaux, 2004 : 644). En outre, la tache devient expression concrète, trace de corporéité et « d'énergie »[1] (Meschonnic, 1987 : 241). La ligne devient donc un état d'esprit, elle est l'expression d'une « tenue du corps » la tâche est ainsi pour Michaux une véritable incarnation de la chair humaine. Dans *Passages* Michaux écrit « Hommes, regardez-vous dans le papier » (Michaux, 2004 : 858), la peinture fonctionne ici comme un miroir qui reflète à l'homme sa propre image, l'interprétation ne doit donc pas se limiter à la dimension esthétique et son enjeu à propos de la question du style, mais la lecture consiste à découvrir une stratégie représentative particulière.

Nous présenterons une lecture de certains tableaux de Michaux, de Paul Klee et de René Magritte, nous analyserons le rapport entre l'image et le signe pour nous interroger sur les différents apports esthétiques des topoï de la peinture et du texte littéraire.

1. Henri Michaux de la peinture comme exercice de libération

Michaux a inventé le tachisme[2] qui est une forme de récusation de la rationalité, cette improvisation psychique donne corps à l'image qui se réalise suivant des techniques gestuelles différentes. Le tachisme se base sur des signes picturaux proches de l'écriture, l'absence de signes géométriques est un refus de la composition et de l'ordre conventionnel fondé sur la couleur à dimension décorative. Le tachisme introduit ainsi sur la page une construction disloquée, désordonnée et déséquilibrée. À partir de Michaux et grâce à lui le tachisme change l'approche du topos pictural et la conception du tableau. L'invention du geste et le dessin ne relèvent plus de la création, par le procédé du tachisme Michaux annule le prestige conventionnel qui recouvre l'œuvre d'art, il ruine ainsi le caractère sacralisant de l'art. La peinture permet à Michaux de récupérer la liberté de l'homme en revenant avant le concept au lieu de création du réel et de son marquage arbitraire.

---

1. Meschonnic souligne que les lignes de Michaux fonctionnent comme « des nœuds d'énergie », selon lui « elles ne cherchent pas à dire. Elles accèdent ».

2. Le tachisme apparaît en 1954 et l'unité du courant se situe dans la prolongation du surréalisme d'avant-guerre.

Michaux positionne son anticonformisme en jouant sur la position de la page, l'image appelle une lecture de type panoramique circonscrite par la figure aplatie et étirée d'un rectangle, ce qui élargit au maximum le champ oculaire. Ce tableau[3] de Michaux met en scène des taches-corps en différentes postures et suppose un balayage séquentiel qui consiste en un découpage possible de la page en micro-espaces carrés autonomes iconiquement qui suivent la structure de la contraposition. L'image propose plusieurs espaces de déchiffrages parallèles qui se répondent dans un rapport différent. Ainsi, la disposition du tableau présente un principe de découpage géométrique tout en s'ouvrant aux possibilités connotatives de l'espace, elle acquiert de la sorte une force argumentative fondée sur son potentiel négateur.

Les images de Michaux ont ceci de particulier, c'est que les taches sont étendues sur toute la surface de la page, la couleur noire est saisie dans son unicité comme une qualité totale sans interaction avec d'autres couleurs, c'est le noir qui conduit à une connaissance de l'objet présenté et devient ici le lieu de sa matérialisation. Michaux parvient à faire oublier l'image comme chose concrète, comme lieu de matérialisation au profit de la présence de la couleur seule en dehors de tout contexte : « Noir qui fait flaque, qui heurte, qui passe sur le corps de …, qui franchit tout obstacle, qui dévale, qui éteint les lumières, noir dévorant » (Michaux, 2004 : 586). Le choix de cette couleur est assez révélateur dans la mesure où il s'agit d'un paradigme de refus pour Michaux qui écrit : « noir mauvais du refuseur, du négateur. De l'envahisseur qui va franchir les frontières », la couleur noire sert ainsi de repoussoir de la peinture dans sa conception classique et conventionnelle ; « PEINDRE POUR REPOUSSER », réclame Michaux dans ce même passage. La peinture rejoint ainsi la définition de Maurice Blanchot selon laquelle « [l]'image est la duplicité de la révélation. Ce qui voile en révélant (…) non pas le double de l'objet, mais le dédoublement initial qui permet ensuite à la chose d'être figurée » (Blanchot, 1969 : 42).

Chez Michaux ces taches-hommes sont chargés d'une force menaçante et tragique : ils défient les critères usuels des classifications et s'excluent des registres entre figuratif et non figuratif. Ces formants ne réfèrent pas à des motifs authentiques[4] mais se dégagent, par l'abstraction, de toute charge culturelle et de toute régularité historique. Pratique révolutionnaire qui évite la valeur d'illusion et écarte toute pensée d'anecdote ou de narration dans les dessins. Michaux a choisi la direction cognitive de sa peinture[5] et se positionne à contre-courant de ses recherches plastiques sur le traitement de la matière picturale.

---

3. http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/michaux/michaux-dessin.jpg

4. L'authenticité concerne l'art homologué, l'art « des musées, galeries, salons » désigné aussi comme art « culturel », opposé aux « œuvres des irréguliers ». Chez Michaux tout se joue dans ce contraste entre l'art et les œuvres.

5. Il pratique l'interversion d'art, en écrivant des poèmes accompagnant des lithographies de Zao Wou-Ki, la création augmente avec les dessins commentés de *La Nuit remue*, d'autres attachés aux textes de *Misérable miracle*, ainsi que d'autres poèmes et peintures autonomes.

Ainsi, cette autre image[6] expose les taches-corps dispersées sur la page. Saturée de formants, l'image s'ouvre sur le mouvement des corps stables et invite le spectateur/lecteur à envisager l'immatériel. Les taches sont une présence intense de la matière qui cherche à suggérer une interprétation d'ordre spirituel.

Cette image présente une occurrence proliférante structurée qui produit des impressions sémantiques, l'image présente un fond de formants opaques qui s'apparentent à des corps humains. Ces schèmes iconiques (ou les iconèmes qui consistent en des compositions visuelles se caractérisant par leur redondance : ici la multiplication de la même couleur et du même graphisme) fonctionnent comme des topoï conceptuels dans la mesure où ils convertissent sur le papier des représentations attachées à des corps humains et se rattachent ainsi à une représentation socioculturelle.

Nous remarquons que malgré la régularité compositionnelle cette image présente une véritable mise en scène, les taches d'une certaine densité présentent des formants en mouvement, il n'y a pas de ressemblance suffisante pour établir un rapport de référence entre les taches et les corps humains. C'est pour inscrire ces taches-corps dans l'infini que Michaux sature la page, il cherche à atteindre l'immatériel par l'appréhension du noir comme qualité unique et totale. La représentation des corps sous forme de taches atteint la limite au-delà de laquelle commence la non représentation, une présence symbolique possible mais qui n'est pas accomplie. Ainsi, les manifestations du vide dans l'image sont inscrites grâce au noir qui les entoure contextuellement, le noir devient donc le signe du vide et la présence intense de la couleur fonctionne comme une véritable absence.

Notons également que l'intensité des taches noires et la variabilité de leur taille attirent l'attention sur l'éventualité de réduire à rien ou agrandir au maximum ces corps. Michaux joue ainsi sur la représentation du corps en lui donnant des valeurs opposées et contradictoires. Sans construction formelle manifeste autre que leur simple accumulation, les figurations s'agrégeaient jusqu'à l'infinité, il s'agit ici d'un mouvement de perturbation recherché par le peintre : du tachisme fortuit vers la présentation sans composition, de l'imagerie spirituelle vers la réalité concrète de la matière et de la couleur.

La peinture des visages chez Michaux présente aussi les mêmes caractéristiques, les différents visages dessinés par Michaux s'inscrivent à contre-courant de la représentation stratégique. Dans ce sens, la peinture n'est pas la représentation d'un paysage, d'un spectacle ou d'un portrait, elle devient un lieu pour questionner le monde et l'idéologie conventionnelle. La poétique de l'image chez Michaux participe à créer une transformation aussi bien au niveau épistémologique que technique, une sorte d'image contre la représentation voire même une image contre l'image et contre le modèle. Quand il parle de l'image, Michaux parle aussi du vide « vertu de l'image unique, de l'image fixe, de l'image modèle, son pouvoir restaurateur, son pouvoir d'exclusion. Vertu de l'image qui va préparer le sans image. Mais avec la même force, la même prédominance. Vide – substance » (Michaux, 2004 : 224).

---

6. https://perfectionofperplexion.files.wordpress.com/2011/04/michaux09.jpg

Prince de la nuit réalisé en 1937[7] présente justement cette dimension qui participe d'un exercice de libération. La désarticulation des topoï conventionnels de la peinture situe les tableaux de Michaux dans une perspective énigmatique, l'image chez Michaux correspond à la conception que propose Blanchot :

> L'image est une énigme… elle pose des énigmes. Ce dédoublement paraît alors dans sa voie et sa nature : elle est essentiellement double, non seulement signe et signifié, mais figure de l'infigurable, forme de l'informel, simplicité ambiguë qui s'adresse à ce qu'il y a de double en nous et réanime la duplicité en quoi nous nous divisons, nous nous rassemblons indéfiniment (Blanchot, 1969 : 476).

À l'instar de Michaux, Paul Klee cultive aussi les activités picturales en relation avec le champ littéraire le symbolisme inhérent à sa peinture nous permet de repenser la question de la pluridisciplinarité des arts.

2. Paul Klee une pensée par l'image

Paul Klee est une figure emblématique des artistes qui ont marqué la première moitié du XXème siècle, l'abondance de son œuvre et la richesse de son parcours l'inscrivent comme une figure moderne incontournable. L'œuvre de Paul Klee échappe à la classification, elle est à la fois expressionniste, surréaliste et cubiste, les tableaux sont variés selon les supports, les techniques et les thèmes. Le peintre est animé par une recherche qui allie poésie et intuition tout en travaillant sur la géométrisation des sujets et une nouvelle investigation des signes hiéroglyphiques.

Dans ses journaux tenus de 1900 à 1918, Paul Klee décrit les techniques spécifiques et les dimensions des tableaux qu'il crée, il explique ainsi le rapport entre son activité picturale et sa conception philosophique : « les arts plastiques ne commencent jamais avec un sentiment poétique ou une idée, mais avec la construction d'une ou plusieurs figures, avec l'action d'accorder quelques couleurs et quelques valeurs » (Klee, 1959 : 85). Loin d'affirmer que la peinture est une science exacte, Klee conçoit l'art comme le domaine de la disparité, le peintre affirme dans ses réflexions sur l'exposition du « Groupe moderne » au musée d'art de Zurich en 1912 que pour dessiner un objet il doit le décomposer complètement pour en libérer les perspectives et le reconstruire de nouveau.

Chez Paul Klee la matière ouvre sur l'immatériel, l'univers de la couleur, premier objet de la perception, provoque un nouvel interprétant. Dans le tableau *Mort et feu* réalisé en 1940[8], il s'agit d'une représentation symbolique et codée. La présence iconique de la couleur devient une existence du corps dans l'espace cosmique, on peut

---

7. https://api.art.rmngp.fr/v1/images/17/220871?t=PHZyOM1JrCBCpm70MJkY6w
8. http://www.theartstory.org/artist-klee-paul-artworks.htm#pnt_6

dire que le lecteur devient « extradimensionnel » en sensibilité, il devient « tout dans tout, imprégné dans la sensibilité de l'univers »[9] (Klein, 1983 : 176). L'absence figurative et la présence intense de la couleur conduit la réflexion iconique du lecteur qui passe de l'objet direct de la perception « l'univers de la couleur » à l'objet immédiat de la pensée, à l'abstrait ou la « couleur de l'univers ».

La peinture est un témoignage du corps, de son animalité, de son étrangeté et de sa décomposition. Klee, dans ce tableau, introduit un écart vis-à-vis des normes esthétiques. Il nous donne à voir un modèle contre les modèles anatomiques : un corps mi-humain, mi-animal, impossible à déchiffrer les formes produites par Klee n'ont pas de signification définitive et fixe, il s'agit d'une véritable invitation à repenser l'humain comme une fabrique animale pour mieux réviser notre propre positionnement à l'égard du monde animal.

La déformation, la déconstruction et le déséquilibre sont autant de moyens qui élaborent un nouveau système de représentation, une nouvelle cosmologie et une poétique autre. La peinture de Klee alterne entre l'austérité technique et la peinture consciemment médiocre. Il s'agit d'une force ludique qui fonctionne comme un véritable défi lancé aux concepts idéologiques (les notions de technique, de style ainsi que du bon goût et de l'authenticité) et aux valeurs historiques. Négation de la peinture représentative et réaffirmation de la peinture spirituelle porteuse d'un contenu conceptuel. Les images de Paul Klee ne réconfortent plus, elles inquiètent surtout dans la peinture des visages.

Le Prince noir, réalisé en 1927[10], présente le visage altéré et déformé qui participe de cette mise à l'écart de l'image, lieu de la représentation conventionnelle. Le visage est considéré comme une inscription fondamentale d'une critique de l'art et de la littérature au sein de la conception de la représentation. La représentation du corps et du visage révèle l'image de l'être humain en tant que sujet pensant et agissant au monde. Jacques Aumont précise le fait que

> quelle que soit la façon dont on le prend (par l'histoire, par l'anthropologie, par une hypothétique sémiologie), le visage est avant tout la manifestation suprême et première du statut de l'être humain. Le visage commence à exister avec l'humanité (Aumont, 1990 : 56).

La déconstruction du portrait participe d'une poétique anti-représentative, la base de la ressemblance et la portée esthétique et éthique semblent s'effacer partiellement quand la peinture commence à douter de sa disposition à capter l'être humain, le visage y laisse toute possibilité à être encore le reflet de l'apparence qui est la nôtre. La présence massive du visage dans la peinture d'Henri Michaux, de Paul

---

9. Nous empruntons cette expression à Klein qui parle de la sensibilité du « lecteur idéal » devant ses tableaux.

10. http://www.eternels-eclairs.fr/tableaux-klee.php

Klee et de René Magritte lui donne un caractère interprétatif, cette pratique révèle aussi l'enjeu existentiel qui accompagne l'esthétique de ces peintres.

3. René Magritte une rhétorique de l'invisible

René Magritte alterne entre la peinture et l'écriture dans plus d'une quarantaine de tableaux peints. Depuis 1927 le peintre intègre des mots dans les images, il est ainsi considéré comme un poète qui peint, il n'a de cesse d'interroger le langage verbal en le confrontant à la pensée iconique. Magritte propose une réflexion sur la relation entre le mot, la perception et l'image dans *Les mots et les images* paru en 1929. Dans ses *Tableaux-alphabets*, le peintre expose en dix-huit démonstrations courtes les différents rapports entre littérature et peinture, il affirme que « les mots sont de la même substance que les images » (Magritte, 1979 : 121).

La création de l'art chez René Magritte est tout d'abord une expression du corps dans le temps et dans l'espace, il s'agit d'une véritable quête de renaissance et d'existence. Le corps chez Magritte ne se limite pas simplement à la question de la figuration, il devient un véritable intermédiaire de l'intersubjectivité et du rapport à l'autre. Il s'agit de couper définitivement toute possibilité de ressemblance avec le réel dans un dessin libéré de toute imitation de la réalité. La recherche de l'altérité chez Magritte se clôt sur l'élaboration d'un projet éthique où la peinture joue son rôle comme inscription d'une relation à l'autre impossible et irréalisable. La mise à l'épreuve de la représentation figurative a pour but de dévoiler un moi comme force d'action sur le monde, cette peinture abstraite et non figurative nous invite à repenser la présence de l'Autre dans la pensée, dans le langage et dans la peinture. Le tableau *Golconde*[11] est assez révélateur, il présente une infinité d'hommes impersonnels qui évoluent dans un cadre terne, le décor symétrique des fenêtres interchangeables déconstruit l'identité de soi et de l'Autre dans un conformisme poussé. Magritte rejoint ici Michaux afin de contester non seulement l'histoire de la peinture et le dogme du modernisme mais aussi les protocoles de la représentation figurative. En se coupant radicalement de l'art traditionnel du portrait, le peintre dessine des personnages fictifs construits en dehors des codes sociaux et visuels existant. La peinture devient ainsi un espace privilégié qui présente les contre-modèles des images qui saturent la société contemporaine, la peinture interroge ici notre identité, aussi bien individuelle que sociale.

Bernard Noel affirme que la peinture de Magritte « relève bien plus de la syntaxe ou de la rhétorique que du vocabulaire » (Noel, 1976 : 61), la mise en scène présente dans les tableaux de Magritte se base sur des procédés rhétoriques tels que le glissement logique (œuf et oiseau) ou la superposition aberrante (visage et pomme), etc. Magritte définit ses tableaux comme étant « des pensées visibles ».

---

11. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/7/71/Golconde.jpg

Dans *Le double secret* réalisé en 1927[12] la déformation du visage atteint le niveau identitaire, Magritte en ôtant les traits du visage l'inscrit dans la non reconnaissance visuelle et condamne ainsi la question de l'altérité à l'échec en l'ouvrant au maximum : je n'ai plus une identité unique et tu n'es plus l'Autre différent de moi. La déformation révoque des trois fonctions fondamentales du visage : l'individuation, la socialisation et la communication. La caricature du visage est une caricature de la société dans la mesure où le visage est unitaire et il symbolise de ce fait une société commune.

De plus, au sein de cette conformité se trouve un clivage binaire des diverses formes du visage : le sage et le fou, le maître et l'esclave, le juge et le coupable. La société, par sa tendance à la normalisation, devra classer les visages et choisir, selon des bases normatives, ce qui est accepté et ce qui est refusé. Deleuze remarque la nécessité de considérer ce système de sélection en tant qu'une caractéristique *intrinsèque* au visage, dans une société unitaire les anormaux et les non-conformistes ne sont pas traités en tant qu'étrangers, mais en tant que malades à soigner et *à incorporer.* La représentation du portrait chez Magritte s'inscrit dans le refus du visage et à travers lui le refus du langage et de la culture.

En désarticulant les traits du visage Magritte libère l'humain et affiche son refus pour la convention esthétique et idéologique, la représentation fréquente de l'infirmité peut être comprise comme une tentative de « rééquilibrer l'homme dissymétrique »[13] pour emprunter une expression de Michaux évoquant son projet poétique et pictural. C'est une sorte de rééducation qui ouvre sur le rétablissement positif : le corps déformé devient un lieu éthique de la subversion ironique, la peinture réapproprie le corps socialement colonisé et le réutilise à contre-emploi pour mieux le reconstruire et le libérer. Magritte élabore ici une voie où le sujet conformiste est désorienté, où le citoyen assujetti est libéré.

Les tableaux que nous avons proposés présentent des techniques différentes et des supports variés mais s'inscrivent dans une poétique interdisciplinaire où le tableau a recours aux mêmes procédés rhétoriques et sémantiques de la poésie. Le tachisme et la peinture des visages chez Michaux correspondent à la peinture abstraite des anges et des figurines chez Paul Klee et chez René Magritte.

La peinture et la littérature entretiennent des rapports particuliers, Michaux, Klee et Magritte repensent la représentation comme un lieu d'une révolution des images, du sujet et du monde, la pensée iconique chez ces peintres réinvestit l'infirmité dans un nouveau réseau de signifiance, elle devient l'expression d'une sérénité résignée. La poétique picturale s'articule autour d'un langage qui se refuse à la communication et d'une peinture projetée au-delà de la représentation.

Nous avons analysé certains tableaux dans leurs rapports particuliers à la représentation mais aussi dans leurs rapports à la généricité. Les mots et les images ont ceci

12. http://histoiredesarts.culture.fr/images/gf/708m.jpg

13. « Il s'agirait de signes demandant réflexion et nécessitant déchiffrage, jusqu'à un certain point capables de rééquilibrer l'Homme dissymétrique » en note dans *Par des traits*, *OC III*, p. 1285.

de commun, c'est qu'ils cherchent à saisir l'invisible de l'intuition, du corps et du poème. Nous avons montré que la peinture est doublement critique : étant à la fois non représentative et refusant la simple imitation de la réalité. Toute l'œuvre écrite et peinte de Michaux, de Klee et de Magritte s'élabore à partir d'un passage du rapport à l'Autre dans le langage à une altérité qui excède le logos, l'ordre et la convention.

BIBLIOGRAPHIE

Blanchot M. 1969. *L'Entretien infini*. Paris. Gallimard.

Chang-Kyum K. 2007. *La poétique de l'aphasie chez Henri Michaux*. Paris. Visaje.

Dessons G. 1997. Penser la voix. *La Licorne* 41. 217-238.

Amont J. 1990. L'analogie réenvisagée / (divagation). In *Christian Metz et la théorie du cinéma*. Marie M. et Venet M. Paris. Meridiens Klincksieck. 56-76.

Klee P. 1959. *Journal II*. Paris. Grasset.

Klein Y. 1983. *L'aventure monochrome*. Paris. Gallimard.

Magritte R. 1979. *Écrits complets.* France. Flammarion.

Merleau-Ponty M. 1960. *Le langage indirect et les voies du silence*. Paris. Gallimard (NRF).

Meschonnic H. 1987. *Passage et langage de Henri Michaux*. Paris. Corti.

Michaux H. 2001. *Œuvres Complètes*, tome II. Paris. Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade ».

Michaux H. 2004. *Œuvres complètes* tome III. Paris. Gallimard.

Noel B. 1976. *Magritte.* Paris. Flammarion.

http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/michaux/michaux-dessin.jpg ; consulté le 20 décembre 2015.

https://perfectionofperplexion.files.wordpress.com/2011/04/michaux09.jpg ; consulté le 20 décembre 2015.

https://api.art.rmngp.fr/v1/images/17/220871?t=PHZyOM1JrCBCpm70MJkY6w ; consulté le 20 décembre 2015.

http://www.theartstory.org/artist-klee-paul-artworks.htm#pnt_6 ; consulté le 20 décembre 2015.

http://www.eternels-eclairs.fr/tableaux-klee.php ; consulté le 20 décembre 2015.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/7/71/Golconde.jpg, ; consulté le 20 décembre 2015.

http://histoiredesarts.culture.fr/images/gf/708m.jpg ; consulté le 20 décembre 2015.

The silent poetry from Henri Michaux to René Magritte or when the poem is substituted by painting

ABSTRACT: Henri Michaux, Paul Klee and René Magritte enroll in a interdisciplinary perspective where painting looks as poem and vice versa. Correspondence between writing and painting defies taxonomy of the pictorial and scriptural in order to establish a new trans-esthetic approach. Painting interpretations show that poetry writing and pictorial articulate two tactics for the same strategy: *auscultate the problem of being.*

Keywords: Michaux, Klee, Magritte, interdisciplinary perspective, writing, painting, taxonomy.